

# *Ivo Bender, o Senhor das Letras*

## Entrevista com Ivo Bender

Por Mara Lúcia B. Silva/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IVO BENDER É professor, escritor, tradutor e dramaturgo. Foi professor do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de cujo período resultou a tese *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Traduziu as obras de grandes escritores da literatura ocidental, como Racine, Emily Dickinson e Harold Pinter. Começou a escrever teatro no início da década de 1960, mas foi nas décadas de 1970 e 1980 que produziu a maior parte de sua dramaturgia, que apresenta entre as suas características a crítica social, o humor, o *nonsense* e o recurso ao fantástico. A escritura de *As cartas marcadas* ou *Os assassinos*, realizada sob encomenda, em 1961, tornou-se atividade primordial. Seguiram-se *Quem roubou meu Anabela?*, *Queridíssimo canalha* e *Sexta-Feira das Paixões*, textos pautados pelo teatro do absurdo; *Auto das várias gentes no dia de Natal*, que foi interditado pela censura, e *O macaco e a velha* são textos dedicados ao público infantil. A *Trilogia Perversa* (1941, 1874 e

1826), inspirada em alguns dos mais conhecidos mitos gregos, marca uma nova fase em sua carreira dramática. Em *O boi dos chifres de ouro* rende uma homenagem a Simões Lopes Neto; nos *Diálogos espectrais*, texto não publicado, de caráter semiautobiográfico, o autor conta a história de um tradutor dos poemas de Emily Dickinson que trava contato com o espectro da poetisa norte-americana. Em 2011, o autor completou 50 anos de atividades dramáticas e foi homenageado, através da *Semana Ivo Bender: 50 anos de teatro*, com a exposição “Ivo Bender - O Senhor das Letras”, a leitura de vários textos e a apresentação de um espetáculo baseado em sua obra.

**Mara Lúcia – Há diferença entre o processo de criação do texto dramático e do texto narrativo?**

**Ivo Bender –** O texto teatral exige, para mim, antes de mais nada, a ação. A ação dramática é fundamentalmente o que separa o texto teatral do texto literário. Mas há textos literários que têm uma certa dramaticidade. Há algo mais dramático do que o que Choderlos de Laclos fez em *As relações perigosas*? São cartas, no entanto, tu percebes latente, toda uma ação dramática. Tanto é assim, que foi feita uma peça a partir do romance, vários filmes, parece-me que três ou quatro. O texto de Choderlos propicia isso, porque traz em si a dramaticidade. Há outro aspecto, que é onde eu acho que reside a grande diferença. Isso poderia ter sido dito por Aristóteles, se é que ele não disse, e eu peguei dele. O texto teatral tem o tempo verbal no presente do indicativo. A não ser que eu reproduza um determinado momento da realidade, daquele universo,

que estou narrando, daí claro que vou pôr o tempo verbal no pretérito. E, no teatro, quando há a narrativa de algo que aconteceu fora do olhar da plateia, o tempo normalmente estará no pretérito. Eu acho que a questão do teatro ainda é a ação. A ação a gente vê acontecendo, mas não consegue definir, é muito difícil. Eu diria que a ação dramática é o movimento que existe dentro da construção do drama e que traduz a luta entre as personagens para alcançar um determinado objetivo, num certo tempo, num certo lugar. A ação dramática é isso. Mas isso ainda é pouco. A gente aprende a pinçar a ação dramática de qualquer texto, desde que tu consigas encontrar um verbo no infinitivo que sintetize essa ação. Vamos pegar, por exemplo, *MacBeth*, de Shakespeare. Qual é a ação dramática? Tomar o trono e governar. É isso! Em *Édipo*, encontrar o assassino do pai. Em *Antígona*, sepultar Polínices. Aí tu tens essa linha mestra, a ação dramática, que permeia o texto e vai manter a atenção do público. Quando o público entra em coma na plateia é porque a peça não tem ação. É chata. Eu ainda acho que nós não temos uma tradição dramatúrgica no país, então é um problema. O público não tem o interesse necessário para ver um espetáculo e detectar certas coisas. Participar, inclusive através dessa fruição intelectual, por assim dizer, do que está ocorrendo ali na cena. Então, como não existe essa tradição, muita coisa é feita sem dar importância nenhuma à ação dramática. Eu acho, e isso é uma coisa muito antiga minha, uma posição antiquada até: eu gosto de ir a teatro que me diga alguma coisa.

**M.L. – O texto dramatúrgico se presta mais do que outros para realizar as nossas catarses?**

**I.B. –** Não. Eu acho que qualquer romance pode fazer isso, qualquer conto pode fazer, se o autor tem interesse em que isso ocorra. O texto deve ter algo a dizer para o público, por isso ninguém passa incólume por um espetáculo, se esse é bom, se é bem realizado. Pode ser a comédia mais esdrachada, porque tu vais rir muito e sair outro, aliviado temporariamente de angústias e de tensões.

**M.L. –** Jean-Loup Rivière, no artigo intitulado *La matière noire*, fala dos inacabamentos que, segundo ele, definem o texto teatral, o não escrito suposto pelo escrito. Como isso se dá no que se refere às personagens?

**I.B. –** Eu chamaria isso, na verdade, de vazios. A personagem de teatro é diferente da personagem da narrativa. Quando eu escrevo uma peça, a personagem está pronta, tu podes acrescentar algo no andar, no olhar, mas isso é coisa do diretor. A personagem que é construída com falas, isso está pronto. Os vazios ficam para serem preenchidos na área da interpretação, da própria direção. O texto está pronto. Daí sempre o mal-estar que existe quando os diretores acrescentam coisas ao texto, pois já não é mais o texto que o autor fez, porque teve a interferência de outra pessoa.

**M.L. –** Em uma entrevista, o senhor disse que, quando vai escrever o texto, ele já está pronto na sua cabeça. Isso vale para todos os tipos de textos?

**I.B. –** Não, eu tenho ideia do que eu quero dizer para o público, os *high lights* do texto estão prontos. Mas as cenas de ligação, nem todas estão prontas. O conto,

por exemplo, se produz a si próprio, tu tens a ideia na cabeça e ele se soluciona por si. Certas encruzilhadas da criação narrativa, o conto resolve a questão. No drama, em certa medida, ocorre o mesmo, porque a ação vem e ela não tem como, digamos assim, fugir disso, ela vai mais ou menos realizar aquilo que tu tens em mente. O drama é mais difícil de escrever, porque tu não tens a figura do narrador, a não ser que tu faças um teatro brechtiano com alguém informando ao público e costurando as cenas. Tu vais depender sempre do que as personagens estão dizendo, dos objetivos delas, o que vai gerar a ação dramática e as ações físicas.

**M.L. – E quanto às rubricas?**

**I.B. –** A rubrica pode ser um facilitador nesse sentido, mas deve ser sempre mínima, mesmo porque tu, enquanto autor, não queres “sujar” o texto. Eu acho que a rubrica excessiva suja o texto. Quanto menos rubrica, melhor. A *Fedra*, de Racine, um dos grandes momentos da literatura ocidental, nos cinco atos, tem apenas uma rubrica.

**M.L. – O senhor acompanha as montagens de suas peças? Importa-se que mexam nelas?**

**I.B. –** Isto eu sempre digo: Não mexam no texto, se quiserem mexer, tem que falar comigo. Eu mexo. Se não vai ser um apêndice que não se sabe por que surgiu. Acompanhar eu não posso, para não constranger o diretor. Nem me convidam. Uma vez assisti a ensaios, quando os atores ainda estavam compondo as personagens, isso para *As núpcias de Teodora* (ou 1874). Em *Os diálogos espectrais*, uma cena foi cortada, uma cena não,

um momento de uma cena. Quanto aos espetáculos em cartaz, assisto a tudo o que acontece em Porto Alegre.

**M.L. – Como é ver a personagem corporificada?**

**I.B. –** Normalmente, não tem nada a ver com aquele físico imaginado, mesmo porque nem dentro de ti isso é muito claro. Por exemplo, a Jacobina, de *As núpcias de Teodora*, e a própria Teodora pouco tinham a ver com o que eu tinha em mente. Mesmo fazendo um exercício de memória, as imagens surgem meio esfumadas, por isso eu nunca descrevo as personagens. Tenho uma peça em que digo: fulana de tal, uma senhora de idade indefinida.

**M.L. – Em que medida o intertexto é importante na sua produção teatral?**

**I.B. –** Em *As núpcias de Teodora*, Eurípedes e Racine estão ali. Eu peguei a Iphigénie, de Racine, para ver o que esse fazia com Eurípedes, e retornei a Eurípedes e ao próprio Racine e eles aparecem no texto na cena em que a menina chega ao acampamento. É o que está em Eurípedes e está em Racine também. Até o diálogo é parecido. Essa cena entra ali, porque é necessário que entre, porque eu estou trabalhando com um segmento mítico, que já foi aproveitado antes, que seguiu esse caminho e, então, eu vou seguir o mesmo caminho, que vai dar certo.

A peça *O boi dos chifres de ouro* é uma lenda do Rio Grande do Sul. Eu gosto muito dessa peça. Ela é bem molierana. Eu fiz questão de fazer assim, uma composição à Molière: cena I, cena II, cena III, de repente uma fala é uma cena. E tem o conto, que eu fiz a partir de *O boi dos chifres de ouro* e que se chama *Brau Lopes*,

personagem da peça que é o andarilho. Em *Diálogos espectrais*, eu uso algumas das traduções que fiz de Emily Dickinson, fiz uma triagem e usei no texto. A tradução acontecendo, o tradutor traduzindo, e a Emily aparecendo sob a forma de um espectro.

**M.L. – Na juventude, o senhor desenhava. Já desenhou algum cenário de suas peças?**

**I.B. –** Não, eu descrevo o cenário e “deu”. Primeiro vem a descrição das personagens, depois, a do cenário. As marcações são importantes de serem definidas, senão tu podes causar confusão para o diretor. Por exemplo, em *Diálogos espectrais*, o cenário é importante, porque, quando a Emily chega, sob a forma de espectro, a gente a vê se aproximar lentamente, por trás da cortina, bonita, e aí está a beleza da cena. Se eu não penso todo o cenário e, às vezes, até o figurino, posso começar a dizer coisas que não podem acontecer dentro daquele cenário que descrevi. É preciso respeitar certas coisas para que o diretor não se perca e comece a inventar coisas. No sentido contrário a esse, por exemplo, eu achei uma solução ótima, o que Décio Antunes fez em *As núpcias de Teodora*. Eu descrevo a personagem Jacobina amarrada ao leito. Ele colocou-a no ar, amarrada, algemada, içada lá em cima, ela dava o texto de lá. E a ideia era muito boa. Ela, como iluminada por Deus, estava muito acima de toda a “trilha humana”, aqui embaixo, que estava ouvindo-a. Ele, então, resolveu duas coisas muito interessantes, mostrou ali como essa mulher tinha o domínio do grupo, por várias razões, e como o grupo a via, ela muito acima deles, dando ordens. Coisas tinham que ser feitas, um sacrifício humano tinha que ocorrer.